

<https://helda.helsinki.fi>

---

pÿ 848<>5 8 A:070==>5 : ;5:A8G5A:89 2K1>@ 8 A>

Protassova, Ekaterina

pÿ/7K:8 A;02O=A:>9 :C;LBC@K  
2020

---

pÿProtassova , E 2020 , 848<>5 8 A:070==>5 : ;5:A8G5A:89 2K1>@ 8 A>  
pÿKazakovskaja & M Voeikova (eds) , @>1;5<K DC=:F8>=0;L=>9 3@0<<0  
pÿ3>2>@OI5<C 2 A5<0=B8:5 3@0<<0B8G5A:8E :0B53>@89 . /7K:8 A;02O  
Moscow , pp. 396-420 .

---

<http://hdl.handle.net/10138/319887>

---

unspecified  
draft

---

*Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.*

*This is an electronic reprint of the original article.*

*This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.*

*Please cite the original version.*

## ГЛАВА XIII

# ВИДИМОЕ И СКАЗАННОЕ: ЛЕКСИЧЕСКИЙ ВЫБОР И СОЧЕТАЕМОСТЬ

### 1. Введение

Визуальность (зрительно воспринимаемые свойства объектов) и визуализация (представление информации в приспособленном к зрительному восприятию виде) — ключевые понятия современной теории перцепции. Эти феномены, свойства и процессы изучаются в психологии, искусствоведении, педагогике, философии, а также в прикладных науках. Обучение, идущее через зрительное восприятие, лидирует в новых методиках преподавания. В настоящей главе мы предполагаем обратить внимание на перцептивность следующим образом: мы рассмотрим возможности, предоставляемые семантикой зрительности, и сосредоточимся на том, как говорят об особенностях своего восприятия и процессе создания визуального образа художники-профессионалы. Понятно, что этим не исчерпываются особенности наглядности.

Наблюдаемые зрительно и воспринимаемые иными органами чувств явления категоризируются говорящим и слушающим и располагаются во времени. Согласно определению перцептивности А. В. Бондарко [2002: 273–285], семантика чувственного восприятия традиционно не рассматривается в грамматике, однако существенна для интерпретации многих грамматических категорий. Выделяются реальный и образный моменты речи, и в его книге они проиллюстрированы примерами из литературно-художественных текстов. В нашу задачу входит анализ особенностей устных текстов художников, когда они описывают задачи творчества или какие-то художественные произведения. Здесь нам необходимо обратиться к тому, как А. В. Бондарко разделял понятия значения и функции, причем в обоих случаях речь идет не об отдельных, а о системных единицах: если значение присуще языку, то функция соотносит его с внеязыковыми целями, выявляемыми в процессе коммуникации; отсюда проистекает

динамичность функциональности [Бондарко 1984: 32]. Возможно, эти наблюдения справедливы и когда изучаются лексика и особенности построения рассказа художника.

Личностное отношение подчас только кажется индивидуальным; чаще всего люди разделяют друг с другом ценностные смыслы и системы. Классификация неизменно связывается с оценкой определенных свойств наблюдаемых объектов, например по степени их полезности и нужности для человека [Арутюнова 1988]. Результатом множества аксиологических процессов может стать система ценностей, разделяемых определенным сообществом на данном этапе его развития [Серебренникова 2011]. Формирование категории оценки начинается в семье с детского приписывания свойств «хороший / добрый» и «плохой / злой» предметам и событиям, развивается в подростковом и юношеском возрасте и адаптируется как к потребностям человека, так и к общепринятым в социуме установкам. М. Каласниemi обращает внимание на то, что с этим противопоставлением часто связано и приписывание свойств размера «большой» и «маленький», опирающееся на нормативность / исключительность размера, что чрезвычайно важно именно в русской картине мира (различаются ситуации, когда позитивно окрашен тот или иной признак) [Kalasniemi 1997]. Величина, вид, положение в пространстве — все оценивается как интуитивно (по принципу «нравится — не нравится»), так и на основе стандартов, внушенных разными сообществами, в которые входит индивид. Е. Трибушинина говорит о семантике естественных цветowych прототипов, являющихся точкой отсчета для эталонов цвета [Tribushinina 2008: 58–77]. Е. В. Рахилина подчеркивает первичность человеческого опыта при интерпретации сочетаемости прилагательных: функциональные признаки определяются особенностями предметов в типических ситуациях их использования [2010: 132, 174–175]. Какой бы ни была классификация при полевом подходе к языковому материалу, она должна, несмотря на внутреннюю противоречивость, быть максимально всеохватной и приближающейся к эталону [Павлов 2013]. Сам же эталон складывается, как кажется, из обобщения оцененных другими образцов и наделяется дополнительными, часто мифическими свойствами.

К визуальной стороне восприятия относятся обозначения зримых свойств объектов: их цвета, размеров, расположения в пространстве, сходства с другими объектами, подвижности / статичности элементов.

Говорящий характеризует объекты в соответствии со своим личным и профессиональным опытом (об этом, в частности, писали [Василевич и др. 2005]). Так, в огромной системе возможных обозначений цвета в одном из наших экспериментов (неопубликованные материалы исследования цветообозначений по радужному спектру с монологами и билингвами) испытуемые подбирали тем больше названий цвета для передачи оттенков, чем больше их просили назвать. В то же время художники-профессионалы именовали цвет по его официальному обозначению в системе красок (и в процентах от этого цвета), а маляры — номером из колерной книги. Таким образом, обывательское обозначение *светло-лимонный*, литературное *иссиня-черный*, фольклорное *как вороново крыло*, изысканное *перванш*, лексически связанное *каурый*, профессиональное *магента* — это извлечение из памяти эталонов. Как отмечал А. В. Бондарко, «важно учесть и то обстоятельство, что говорящий, контролируя свою речь, становится вместе с тем в позицию слушающего. Следовательно, в его мыслительно-речевой деятельности основное направление от мысли к средствам ее выражения сочетается с направлением от формальных средств к языковому и мыслительному содержанию. Позиция слушающего также не однозначна. Наряду с основным направлением мыслительно-речевой деятельности слушающего от формальных средств к их значениям и вытекающему из них (в связи с ситуацией, контекстом и энциклопедической информацией) смыслу важную роль для слушающего играет его же опыт деятельности в позиции говорящего. Без знания механизма деятельности говорящего невозможна полноценная реализация деятельности слушающего» [Бондарко 1987: 15]. В нашем случае говорящий не просто сообщает мыслительное содержание, но просит слушающего соотнести с ним зрительный образ, интерпретация которого меняется по мере рассказывания.

При передаче своего восприятия действительности говорящему следует найти форму, отражающую существенные для наглядности элементы, такие, которые можно назвать так, что они будут понятны слушающему [Mustajoki 2008]. Сколь бы точно мы ни называли детали, всегда останется что-то неназванное. У художников, тренирующих свой профессиональный взгляд, объемное пространство кажется бесконечно углубляющимся, и каждый раз нужно выбирать, что отобразить и отразить, каких зрительных впечатлений от картины оказывается достаточно, чтобы создать образ отображаемого объекта.

Рецепция автора и адресата произведения должны хотя бы отчасти совпадать, пересекаться в толковании символов. Рассказывая о видимом, личность проявляет себя парадоксальным образом: автор говорит о внутреннем, предъявляя внешнее, и наоборот. В силу сложности изначально трехмерного объекта, ставшего художественным произведением, трудно понять, какими именно средствами исследовать отражение профессиональной точки зрения человека искусства при описании объекта изображения [Athanasopoulos 2013].

Наши задачи — попытаться понять, с одной стороны, в каких случаях в коммуникации недостаточно вербального восприятия и когда говорящий требует от слушающего включения зрительных ощущений, а с другой — как художники, у которых зрительное восприятие обострено, интерпретируют изобразительную сторону своей деятельности.

## 2. Вербализованные способы привлечения внимания

В «Словаре синонимов» [2003: 442–443] синонимы к *смотреть* — *глядеть, взирать, глазеть, таращить / пялить глаза, пялиться*, в XIX в. — *зреть*. Синонимами к последнему оказываются *видеть* и *лицезреть*. Призывы на что-то смотреть и что-то видеть грамматизируются в форме частиц, дискурсивных маркеров, вводных слов или междометий: *видишь ли, видите ли, вишь, ишь, глянь, глядь, смотри, смотрите*. С функциональной точки зрения *видишь ли* — это ментальный предикат, не призывающий на что-то смотреть, а вводящий информацию, в отличие от всех последующих. При этом наблюдается метафоризация, возникает целый ряд коннотаций. Фразеологизмы *смотреть в рот* и *есть глазами* описывают в первом случае внимательное слушание, а во втором — смотрение. (*Ну, смотри(те)* означает «тебе / вам виднее, как знаешь / знаете»). Призыв посмотреть на самого себя (или самих себя) *смотри(-те), какой(-ие) ты / вы* выражает удивление. *Смотри у меня!* — предостережение. Предлагаемые словарями значения типа *Смотри не упади* и *Смотрите не опоздайте* могут также попадать под категорию сериальных конструкций. *Смотри, чтобы все было в порядке!* — предостережение на случай, если

кто-то нарушит правила. *Смотри, как расхрабрился!* — удивление, сопряженное с неодобрением. Таким образом, указание на наглядный стимул вызывает множество ассоциаций с другими чувствами и обстоятельствами, активизирует опыт и бдительность. Толкование семантики и грамматики данных глаголов чувственного восприятия дается, например, в работах [Апресян 2012: 48–49; Архипова 2000; Косаренко, Косаренко 2015; Падучева 2003; Франгулис 2006].

Несколько глаголов зрения могут совмещаться в одном высказывании в разных комбинациях обозначения попытки и результата (примеры из НКРЯ). Так, *смотреть* может сочетаться с *видеть*: *Вот смотрите, — он махнул рукой через поляну. — Видите?* (Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей. 1978); *видеть* — с *искать* *взглядом*: *Вот и здесь ищешь взглядом очертания приборов, а видишь только шнуры, свисающие сбоку из капюшона куртки, да какие-то вставки на липучках, красующиеся на рукаве* (А. Волков. Одеться с иголки и без ниточки. 2003); *глядеть* — с *видеть*: *Когда долго глядишь на мир и забываешь о себе, остается только то, что видишь* (В. Пелевин. Желтая стрела. 1993), и т. п., то есть процесс наблюдения членится на фазы и уточняет нюансы интенсивности и результативности восприятия. Метафорически процесс смотрения как одно из фундаментальных свойств человека склонен ассоциироваться с пониманием (в то время как слушание — с выполнением действия, ср. *послушный*). Словари выделяют у *смотрите* значение поиска в тексте, на телевидении же настойчиво упрощают: *Смотрите после рекламы*, давая дайджест предстоящих в передаче событий. Таким образом, с визуальностью сочетаются умения проникать в суть вещей, соблюдать порядок, быть осторожным, распознавать признаки чувств и настроений.

Данные НКРЯ показывают: *смотреть* просят буквально, чтобы увидеть, что происходит, чтобы узнать о результатах какого-то исследования или проверки, чтобы рассказать о своих планах или о прошлом опыте. *Вот смотрите (берет в руку деревянный игрушечный меч) — вот у меня был точно такой же в детстве, мне его папа делал, и мне он нравился; И вот смотрите: я узнал про этих железнодорожников, что они ездят туда и сюда; Я даже специально для этого создам специальные условия, вот смотрите* (Е. Гришковец. ОдноврЕМенно. 2004). Здесь повествование может идти в наст., прош. и буд. времени. Сочетание с наст. вр. типично для отражения

буквальной визуальности, как и дейктические слова *вот / вон*. Этот призыв активно встречается на форумах, в блогах и «Живом журнале», то есть отражает бытовую речь начала XXI в., что тоже, возможно, свидетельствует о стремлении вызвать в восприятии читающего зримый образ события: *Смотрите все! Меня силой выводят! Смотрите, вот — те, на кого вы подписаны...* (LiveJournal. 2004); *вон, смотрите, как хочушки друг за друга держутся, болеют; смотрите потом не перекормите его* (Подростки. 2004). Разработчики рекламы показывают продаваемые продукты, обращая внимание на их внешние признаки. Политики призывают *взглянуть* на сложившуюся ситуацию.

Наряду с этим все чаще звучит призыв *смотреть* в значении ‘прислушаться к тому, что будет сказано’. В устной речи он выделяется четким понижением интонации и паузой: *Смотрите: разместили промышленные гиганты вдоль русла Яузы — это тут же отразилось на состоянии водного бассейна реки* (С. Бударцева. Определить присутствие государства в экономике. 2003). Вот несколько примеров употребления обращений в январе 2018 г. на радио «Эхо Москвы» и «Свобода»: *Да смотрите, он извинился* (Ю. Латынина. Код доступа); *Смотрите, меня в свое время удивило <...>*; *Смотрите, не получил еще дубайский пакет* (А. Венедиктов. Будем наблюдать); *Смотрите, 65 региональных отделений партии сегодня собрали минимум 2500 подписей* (Б. Титов. Военный совет); *Ну, смотрите, Вы говорите, переписывать Конституцию <...>* (О. Пашина. Особое мнение); *Часто приходится слышать: смотрите, у нас формируется двор вокруг государя* (Е. Шулман. Археология). Модный (о моде в языке см., например, [Вепрева, Мустайоки 2006]) призыв *смотреть* на события — это приобщение к визуализации.

Редко, но встречается и в старых, и в современных текстах форма повелительного наклонения *видьте*: *Не видьте лучшие и не знайте: мрак спокойнее света!* (А. Ф. Писемский. Взмаламученное море. 1863); *Видьте... зимой ночью с патриарша двора не один поп убрел в эту пустыню да без вести пропал* (А. П. Чапыгин. Гулящие люди. 1937); *Окей, не видите — и не видьте себе дальше* (Освобождение от условностей (блог). 2008). Разумеется, по содержанию формы императива с отрицанием имеют иное значение, чем утвердительные.

Во многих ситуациях форма 2-го лица мн. ч. *видите* может быть заменена на *смотрите*, хотя будут некоторые различия в значении:

*Видите* — гардероб. *Видите, мы им и форму придумали. Видите, ждет* — мы их выдрессировали (Ordinamenti. 2004). Вводные обороты *видите ли* (*видишь ли*): *там, видите ли, шумно; она, видите ли, устала; ему, видите ли, лень* — употребляются, если речь идет о действиях или интерпретации поступков третьего лица. *Видите ли* может выступать как ксенопоказатель при цитировании чужой речи (заметим, что без цитирования этого эффекта нет — см. ранее)<sup>1</sup>. Вводный оборот *видите ли* (*видишь ли*), стоящий обычно в начале предложения, обобщающего опыт самого говорящего, подчеркивает просьбу разобраться в происходящем, принять его точку зрения: *У меня, видите ли, была настоящая сердечная драма; Тут, видите ли, есть два пути* (В. Белусова. Второй выстрел. 2000); *Видишь ли, профессия — это угол зрения* (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого. 2000). Вводный оборот как *видите* (как *видишь*) употребляется ради подтверждения слушающим мнения говорящего: *Пока, как видите, работаем* (И. Пылаев. Полицейское прикрытие. 2003); *Он, как видишь, будет* (Переписка в ICQ. 2008). Характерно, что сказуемое выражено формой наст. вр. в функции репортажа, обозначающего действие в момент его протекания: *Сейчас этот цикл, как видите, заканчивается* (Е. Киселев. Известия. 2003).

Глагол *видеть* в переносном смысле в современных текстах означает «представлять себе»: *Как Вы видите сдельную оплату для хирурга?* (Форум: 12 часов в день? 2010–2011). Он часто сочетается со словами *роль, место, функция, задача, цель, процесс*: *В чем Вы видите конкретную роль и место КТК в осуществлении задач международной антитеррористической стратегии?* (А. В. Конузин. Дипломатический вестник. 2004). В последние десятилетия получило распространение употребление этого глагола с возвратным местоимением *себя*: *На каких местах вы видите себя там?* (Ю. Рахаева. Наше всё. 2001).

Выражая общую оценку ситуации, *видите* может употребляться с усилительным дейктическим *вот*: *Вот видите, как здорово!* (Форум: Салаты. 2011); *Вот видишь, все хорошо прошло* (Форум: Наши дети. 2004); *А он говорит: «Вот видишь».* *И я подумал — а что это интересно я должен «вот видеть»?* (А. Геласимов. Нежный возраст. 2001).

*Видишь чего, видишь как* — выражения, свидетельствующие о смущении, недоумении, противоречивых чувствах говорящего. Частицы

---

<sup>1</sup> Осуждение мнения, высказывания или намерений говорящего проявляется в форме ксенопоказателя [Левонтина 2010].



*вишь* и *ишь*, этимологически восходящие к *видишь*, также призваны обратить внимание на ситуацию и по значению близки к *видишь ли*. Частицу *вишь* легко спутать с разговорным сокращением от *видишь*, что еще раз подчеркивает расплывчатость частеречных определений: *Сегодня, вишь, дало, а завтра отымет* (А. Солженицын. Матренин двор. 1960); *⟨...⟩ — вишь ты, как у вас все хорошо вышло* (М. Булгаков. Мастер и Маргарита. 1940); *А он, вишь ты, рожу наел!* (Г. Башкуев. Маленькая война. 2013); *Вишь, а ты, земляк, смеялся над моим телогреем!* (М. Гиголашвили. Чертово колесо. 2007); *Вот, вишь, тут молодые люди незнакомые...*; *Вишь, сидит; Вишь, и здесь смеется; Первое место не занял, вишь* (В. Шукшин. Калина красная. 1973). В почти таких же контекстах встречается более сильно эмоционально окрашенная частица *ишь*: *Ишь ты! Ну, это дело другое...*; *⟨...⟩ жмурится, ишь!*; *Ишь полыхнуло; Что ему! — ишь!*; *Ишь распетушился; ⟨...⟩ ишь обрадовалась; Ишь раздухарился* (А. Волос. Недвижимость. 2000).

Наречия *явно*, *наглядно* (последнее особенно часто употребляется с глаголами *демонстрировать*, *показать*, *представить*) могут фокусировать внимание на том, что можно заметить взглядом, хотя обычно также подводят итог наблюдениям и размышлениям: *Изумительной красоты животное явно о своей красоте знало и всячески нам позировало* (О. Баринов. Зоологический сад. 2003); *Тем не менее поиск идеологии, адекватной для партии власти, явно активизировался* (Е. Жеребенков. Учитесь властвовать... 2003); *Наглядно было видно, что если кто и обедал еще в столовой, как например сама Даша, то лишь по проклятой необходимости* (А. Солженицын. В круге первом. 1968); *Наглядно показано, что людям без цели, без мечты в нашем мире сложно добиться чего-то* (Форум. 2008–2011).

Приведенные выше маркеры визуальности могут выступать как в своей прямой функции — перечислять признаки предмета или события, воспринимаемые органами зрения, так и свидетельствовать метонимически о восприятии при помощи других органов чувств и метафорически — о восприятии вообще, о выводах на основе проведенных рассуждений и обобщений. Говорящий как бы неточно знает, откуда у него взялась информация, на которую он опирается, что естественно, так как в большинстве случаев восприятие происходит синестетически. Наглядная информация — то, что быстрее всего считывается, важнее всего для мгновенного принятия решений, хотя интерпретация видимого может не быть достоверной.

Наглядность описания нужна в торговле, в учебных целях, и у специалистов в этих областях вырабатываются профессиональные навыки перечисления внешних признаков, сочетающихся с функциональными особенностями предметов. Так, в рекламном тексте «Гроза дорог», посвященном автомобилю «Мерседес-Бенц», говорится: *Внешность нового GL не останется незамеченной на дороге: динамичные линии кузова заставят обратить на себя внимание любого. Взгляд будто сам скользит от массивного заднего бампера к мускулистым колесным аркам, а оттуда — к капоту с характерной радиаторной решеткой. Внешность GL не оставляет сомнений в том, что, несмотря на комфорт и богатое оснащение, он остается настоящим внедорожником.* В информационном флайере говорится об автомобиле как о сильном животном или человеке, современном красавце, мачо, быстром и решительном. Развернутая метафора становится основой для создания образа, подкрепляемого обтекаемым переливчатым изображением, выполненным на глянцевой бумаге. Показательно, что в контекстах описания внешних признаков преобладает, как указывалось выше, настоящее время, призванное сделать условное вербальное отображение более реальным.

Точность описания облика предмета или его части важна для врачей при постановке диагноза, для археологов при атрибуции находок, для биологов при регистрации видов и т. п. Обычно для таких описаний выработаны профессиональные алгоритмы, включающие статические и динамические внешние признаки объекта, свои для каждой области знания. Когда некий визуальный образ возник в реальности или в голове, художник должен создать его аналог на каком-то носителе, воплотить в материале. Процесс создания наглядного художественного произведения и дальнейшие взаимоотношения с получившимся результатом можно вербализовать. Человек способен придать или не придавать значение любому изображению, однако при этом могут выделяться в качестве самых значимых сторон содержательность, эмоциональность или чистая зрительность объекта.

В качестве метафоры, удачно отражающей особенности соединения мысли и слова, учебники риторики часто цитируют повесть А. Ф. Лосева «Трио Чайковского»: «В молодости при звуках талантливой речи я чувствовал, как утончается, серебрится и играет моя мысль, как мозг перестраивается у меня наподобие тончайшего музыкального инструмента, как дух мой начинал носиться по безбрежной и бледной

зелености мысленного моря, на котором вспененная мудрость ласкает и дразнит тебя своими багряными, алыми всплесками». Для человека визуальной культуры это описание может звучать ужасно. Искусство-ведам свойственно описывать арт-объекты метафорически, вызывая в сознании читателя чувства, как бы аналогичные тем, что должен был бы вызвать оригинал, или помещая поступок художника в ряд других акций, или создавая фон эпохи, к которому может быть привязана материальность, или набрасывая ретроспективу и перспективу единичного и типического в искусстве. В аннотации к серии «Очерки визуальности» издательства «Новое литературное обозрение», выходящей под редакцией искусствоведа Г. Ельшевой, говорится: «Эта серия — попытка новых способов говорения об искусстве в эпоху мультимедиаальных технологий и междисциплинарных исследований. Многим покажется странным, что тексты “Очерков визуальности” не сопровождаются обширным иллюстративным материалом. Но специфика серии — проявить визуальность через слово, через неожиданные интерпретации и версии знакомых сюжетов» ([www.nlobooks.ru/books/ocherki-vizualjnosti](http://www.nlobooks.ru/books/ocherki-vizualjnosti)).

Искусствовед И. Бакштейн пишет о профессиональной деятельности художников как о высказывании, тем самым сравнивая изобразительную сферу с речью. Он отличает концептуалистов от всех остальных художников: «Главным качеством для концептуалиста в России была способность рассказывать о событиях Современности и их встраивании в актуальную историю. Рассказ, нарратив перерос в так называемую концептуальность независимого русского искусства. Термину “гласность” соответствует глагол “провозглашать”, то есть публично рассказывать. Именно способность рассказывать была важнейшей...» [Бакштейн 2015]. В процессе визуальной перцепции от зрителя требуется понимать изображение как слово, а слово — как изображение.

### **3. Отражение визуальных образов в устных текстах художников**

В основу данной части положены расшифрованные записи рассказов художников о себе в интервью автору проекта «ТВ-художник.

рф. Знаменитые художники России» А. Г. Подшивалову<sup>2</sup>. Общая длительность прослушанных записей — 40 часов. Кроме того, в качестве экспертов были привлечены художники А. Р. и А. В.<sup>3</sup> Участники интервью окончили в разное время различные художественные школы и училища, Санкт-Петербургскую академию художеств, Суриковский, Строгановский, Полиграфический и педагогические институты. Эти учебные заведения готовили живописцев, графиков, мастеров прикладного искусства в русле продолжения традиций русского реализма, академической живописи, классицизма, передвижничества, авангарда, соцреализма и других направлений в искусстве. Из каждого вуза могли выйти представители как официального искусства, так и анде(р)граунда, но в одних было больше свободы и разнообразия (в том или ином понимании этих терминов), в других больше собственно мастерства, а выпускники по-разному понимали задачи художника в мире. Формировалось особое отношение к пространству, к листу, даже если речь шла о реалистическом изображении.

Благодаря вопросам А. Г. Подшивалова у интервью есть некоторая структура, хотя сравнение с другими текстами, написанными самими художниками, обнаруживает те же компоненты рассказа, которые выявляются и в устной речи. Так, в автобиографическом повествовании выделяется пункт начала пути. У большинства опрошенных осознание того, что рисунок может быть чем-то примечательным, хорошим или плохим, точным или приблизительным, приходит в детстве. Для многих на начальном этапе важна сторонняя оценка: у тебя получается лучше, чем у других, значит, тебе можно этим заниматься. Заметим, что в России вообще уважают умение рисовать, оно помогает в разных смыслах «выживать» в детской среде и в армии. Толчком к занятиям искусством может послужить увиденная картина, плакат, репродукция, книга по искусству. Некоторые приходят к рисованию поздно и часто потому, что в других путях разочаровались, поскольку там нельзя поставить перед собой задачи, равносильной смыслу жизни, а искусство привлекает именно этим. Для всех важны встречи с учителями или собратьями по цеху, общение, художественная среда. Упоминаются имена великих мастеров, среди них Рафаэль, Левитан, Рембрандт (чаще), Сезанн и Матисс. Первая встреча

---

<sup>2</sup> На сайте проекта <http://www.tv-художник.рф/> указано 292 записи.

<sup>3</sup> Автор выражает благодарность этим художникам за помощь в работе.

с искусством важна для тех, кто жил в деревне, в провинции. А вот для тех, кто рос в больших городах, никакого открытия быть не могло: шедевры были доступны, оставалось неясным, как достичь такого уровня виртуозности.

Художник реалистической школы А. Г. Подшивалов хвалит одного из мастеров такими словами: «Пейзажи о<sup>4</sup> всей России, все полосы России, здесь представлены и Урал, и Север России, и средняя полоса, и Подмосковье, вот... Художник — это человек, который производит не материальные ценности, а духовные ценности... Если художник непорядочный человек, то он не должен называться даже художником. Мы можем говорить о свете, мы можем говорить о колорите, но это все повод, повод говорить о душе. Вот я сейчас смотрю на роскошную работу: лошади, мотоциклисты, тихий вечер, старая уральская деревня, и такая благодать, и так хочется жить, и так хочется делать людям добро, и так хочется, чтобы кругом были люди порядочные, честные, им вот как-то рассупониться, идти просто по жизни, да?» В рассказе о картине собрата по искусству перечисляются наглядные элементы, используются специфические художественные термины.

Процитированный выше фрагмент из статьи И. Бакштейна заканчивается словами: «Попытки художников, исповедовавших принципы эстетической альтернативы, вернуться в историю и в Современность были тогда связаны и с чувством гражданской и профессиональной ответственности за художественное высказывание, что возможно лишь в условиях гражданского общества. Несмотря на возможные возражения, мне представляется, что в Советском Союзе по крайней мере начиная с семидесятых присутствовали достаточно зрелые элементы гражданского общества. Во всяком случае, в интеллигентской ментальности слово “порядочность” было ключевым словом в оценке человека» [Бакштейн 2015]. Мы можем заметить, что, несмотря на несходство своих позиций, оба — Бакштейн и Подшивалов — говорят о порядочности, хотя, несомненно, за их представлениями стоят разные сущности и раскрывают они их по-разному. Честность и порядочность заметны не в поведении художника, а в его картинах. Вероятно, об этом же говорит и А. А. Зализняк, когда упоминает об особом оптимизме советского времени: «А между тем наше восприятие российского мира не было пессимистическим. Мы ощущали

---

<sup>4</sup> Интересно управление при помощи предлога *о*, как будто пейзаж — это рассказ.

так: наряду с насквозь фальшивой официальной иерархией существует подпольный гамбургский счет. Существуют гонимые художники, которые, конечно, лучше официальных» [Зализняк 2007]. Никак не может быть очевидным, что художник по определению — человек заданных душевных свойств, ведь его оценивают именно по степени убедительности того, что он делает, а создает он вещи материальные. Оценка наглядного художественного творчества происходит не при помощи описания перцептивной визуальности, а через оценку изображенного в терминах добра и зла.

У иных художников слова находятся сразу, им нравится находить словесные аналоги чувств, важно формулировать кому-то, что именно слабо, а что удачно, объяснять свои ощущения. Вместе с тем возможен и профессиональный разбор: как движется линия горизонта, как пошла композиция, как она «затормозилась», развернулась; при этом естественно водить рукой, делать определенные жесты. Собственно, в звучащем (не жестовом) языке отсутствуют термины для обозначения векторного движения внутри некоторого объема, его трудно передать точно. Художники привыкли к подвижности пальцев и кистей рук, рука во всех направлениях и суставах гнется, и им легко делать сложные жесты, а скульптор, проводя рукой, уже практически лепит свою вещь. Рассказывая о содержании картин, художники пользуются изобразительными жестами, дополняя образ до объемного, трехмерного.

Как же художнику, работающему прежде всего с визуальностью, выразить себя словами? Говорят: «Нет слов, слов не нахожу», «Не могу сказать», «Мне трудно говорить», «Даже не знаю, как это сформулировать», «Но что могу о работе говорить? Она сама за себя говорит», «Словами невозможно. Если картину словами полностью описать, значит, она не стоит ничего, да?», «Я найду слова, я должен найти слова, чтобы выразить свое восхищение и потрясение, я просто потрясен». Словесное объяснение намного дальше от того, чем занимаются художники, тем не менее многие говорят хорошо. Слова нужны для того, чтобы объяснить ненарисованное, оставшееся за пределами картины, а трудности возникают тогда, когда говорят об изображенном, потому что происходит конкуренция способов описания. О чужих работах, вероятно, легче говорить, чем о своих, хотя в разных ситуациях душа может быть закрыта или открыта для восприятия одного и того же произведения. Картины друзей и знакомых

важны, возможно, потому, что лучше понятно, кто это сделал. Близких судят суровей и критичней, так как их статус за счет близости не сколько понижается.

Утверждение реализма как единственно возможного метода сочетается с полным отсутствием достоверности и подлинности, и тогда их ищут в том, что не выражено на полотне, но к чему были устремлены помыслы. Об этом говорит, например, И. С. Глазунов: «А как им скомпоновать, что сделать? ...мощное внутреннее раскрепощение... Если мы искажаем образ человека, то это не искусство, а та смертоносная зараза, с которой борются все эти работы и все эти молодые художники (...) и они отдают себя, чтобы свеча не погасла... это вечные темы, как вечен полет облаков, улыбка любимой женщины, шум леса и прибой яростный в берег, это вечное, и нельзя сказать, что сегодня небо современное, а во времена Гомера оно было несовременное. Несовременно сегодня так называемое антиискусство, которое всячески поддерживают, которое грозит стать государственным искусством, как это было в 20-е кровавые годы, когда властвовал Коминтерн. Мы хотим свободы, и мы хотим выражения любви к своему отечеству, к миру Божьему — конечно, к его красоте, и, как говорил Александр Бенуа, наш замечательный искусствовед и художник, что тайна Божьего мира, понимаемого художником и раскрываемого в своих картинах, это и есть суть искусства. Искусство состоит из двух проблем: что и как. Что — это таинство Божие, живет в душе каждого нехудожника и тем более художника, а вот как это выразить — это дает школа».

В тексте художника В. Пивоварова [2016] сначала говорится о первой встрече с искусством, когда пятилетний мальчик от одиночества мастерит себе из чурки и лоскутков куклу; об обстановке в художественном училище; о встречах с «важными другими» — художниками, которые повлияли на творческий путь, о значимых выставках других художников, после которых наступает прозрение: «Тайно, дома, я начинаю делать вещи “для себя”, вещи непозволительные. Пробую освободить цвет от теней и полутонов, писать чистым цветом. Пробую освободить руку от “правильного” рисования и работать экспрессивно. Очень робко, но первый шаг сделан». Затем следует медленный и трудный переход от одного стиля (здесь: книжной иллюстрации) к другому (здесь: живописи): «Все не то. Не тот размер, не та краска, не та поверхность, не тот язык» — и триумф: «Главным

становятся картины. Я нащупываю наконец свой современный язык... эйфория освобождения, наслаждение легкой и свободной игрой предметами и образами», через много шагов от которого происходит поворот: «Потом характер моих картин меняется. В тех первых, эйфорических, очень много всего: много фигур, предметов, разных пространственных дыр и щелей. Двигаясь дальше, расчищаю пространство картины, отбираю, отцеживаю изображаемые предметы. В результате отбора остается в картине действительно самое необходимое, то, что в конце концов останется со мной на всю жизнь: полупустая комната, окно с пустынным пейзажем, у окна шаткий столик, диван в белом чехле». Идет перечень предметов, как и у других художников, но не дается оценки видимого.

По нашим наблюдениям, художники рассказывают либо об изображенных объектах, либо о техниках изображения, но редко о том и другом одновременно. Идея свободы постоянно сквозит в рассказе, и категория свободы в живописи имеет особый смысл. И все же изображение не есть изображаемое. Для одних максимальный реализм — это мистика, для других — несуществующий обман, потому что любое изображение — фикция, ибо трехмерное пространство принципиально непереносимо на плоскую поверхность, отсюда искажения, ошибки, натяжки. Третьи говорят о том, что типичный собирательный образ достовернее, чем натуральный, что даже освещение нужно давать так, чтобы оно было выгодно для каждого предмета. Четвертые считают, что свобода возможна только при отказе от псевдореализма. При этом, как и в науке, возникает критерий убедительности: итог, к которому не хочется придирааться, вызывающий удивление, восхищение, в том числе и самим способом изображения.

Существует старая традиция рисовать совместно, часто на пленэре. О своих первых впечатлениях рассказывает Ю. В. Константинов: «Краску надо на свету класть рельефно, в тени чуть-чуть пожже... Я хочу вспомнить первые ощущения выхода на пленэр. Это, конечно, неопишимо по ощущениям, ты идешь грузеный и ты хочешь... ты видишь эту красоту, это ранняя весна, это нежно, значит, зеленые ветви, значит, на которых только, значит, появилась листва, еще очень в лесу много воды, отражения, ты вдыхаешь этот воздух, ты видишь необъятность этой красоты и как это сделать, и ты первое получаешь разочарование... Синие сумерки, звездное небо, и мы сидим мечтаем... ты вспоминал, как ставить глаз... [педагог в училище говорил] смотреть



надо на натуру широко, как корова». Передача слов учителя, повторение одних и тех же наставлений из поколения в поколение, создание легенд, приписывание высказываний одного педагога другому — типичные особенности так называемой школы.

Общим для рассказов оказывается подчеркивание важности визуального опыта, разнообразных впечатлений, которые можно получить во время практики, поездок, путешествий, встреч, выставок: «Для меня, конечно, самые интересные места, куда я ездил сам, были вот в Азии, в Средней Азии. Ничего такого я не видал в своей жизни, и когда удавалось попасть в глубинку — ни людей я таких не видал, ни человеческих отношений таких не видал, свет другой, цвет другой, хруст другой под ногами, горизонт другой, форма и цвет неба другие, цвет построек, цвет зелени другие, ветер дует по-другому, солнце светит по-другому, вода другого вкуса, ну просто как-то другое прямо вот все» (художник А. Р.). Рассказ о поездке естественным образом дополняет то, что зафиксировано наглядно. Поскольку художники особо чувствительны к обилию зрительных стимулов, то при чрезмерности последних приходится отдыхать и встречи такого рода нужно дозировать, не переполнять себя образами.

Естественно, что при описании собственной деятельности и деятельности других людей используется много терминов профессионального арго и цитат, как, например, в интервью мозаичиста В. Д. Герасимова. Он говорит о том, как делал мозаику, каковы особенности используемых материалов, кто дал заказ, кто руководил союзом художников, кто преподавал: «Монументалист должен быть грамотным художником прежде всего, а уж потом монументалистом... учил нас, как надо пользоваться этими перспективами на прямых плоскостях, на арочных, довольно сложное, в общем, явление... Мозаика получилась активная очень... я там набрал 87 оттенков мрамора и гранита... Здоровая работа, 14 метров, по-моему, на семь что ли... На ВАЗе я сделал два зала, зал искусства и зал трудовой славы... У меня дома там висят работы, у меня дома там уже стен нет, все завешано». Интервьюируемый говорит о своем знакомом: «Ну, большие работы у него — я не считаю, что они удачные, а вот небольшие какие-то, ну вот в пределах, так сказать, картона, вот очень неплохие, причем некоторые даже интересней, чем у Пурыгина, вот какой-то он такой мужик интересный был». Герасимов рассказывает случай: «Очень сложный состав энкаустики, там и масла, там, значит, в том числе и такие,

которые используются, в этом самом, в духах для женщин, ну и, короче говоря, значит, председателем союза в это время был Щеглов. Откуда-то распространилось мнение, что я сделал темперу и покрыл ее воском, а получил, как за энкастику, хотя разница там в шесть рублей всего». Художник Е. Д. Горовых рассказывает о том, что он говорил председателю Союза художников В. А. Серову: «Вот если бы я той вещи не видел, это один вопрос, а вот я вижу ту вещь и эту, и, конечно, я склоняюсь к той первой вашей вещи, причем она написана в теплой гамме вся, и там как-то больше вот это, Ленин с рабочими, в таких тужурках, все, а здесь, говорю, появились голубые пятна, вот, матросы, все такое, я говорю вот, что есть такое мнение, существует среди художников, ну, некоторые так считают, что если все в теплой, то это не... не высший пилотаж, если все в холодной, тоже не высший, а вот высший — это когда теплое в холодном, холодное в теплом... Ведь по каждой картине тут очень много интересного наворачивалось всегда, вот». В оценках часто проскальзывают термины, внушенные и запечатлевшиеся еще в молодости, например *валер*, *колорит*, *нерв*, *монументальность*, *станковое произведение*.

В предыдущей и следующей цитатах из рассказов отсутствует историческая оценка изображаемого. О. Б. Павлов рассказывает о посещении мест ссылки К. Е. Ворошилова: «И мы... нам рассказывали, куда он ходил, мы тоже ходили, нарисовали те места, потом я нарисовал и комнату, где он жил, кровать его вот с этими с перинами, с подушками, ружье висит, все, как было при нем, вот, потом нарисовали вот этих пожилых людей уже, которые в то время были, принимали Ворошилова и беседовали с ним, и я написал картинку, собрал материал, “Ворошилов среди крестьян Неробской ссылки”. Он сидит рядом с мальчиком, обнимает такого мальчика, вот, в дверях вход в избу, там женщина-крестьянка с ребенком на руках, так силуэтом на фоне темной двери, справа, э-э, средних лет крестьянин-мужчина разговаривает, с каким-то вопросом обращается к Ворошилову. Ворошилов что-то ему отвечает, справа еще. А ниже сидит старик, задумался, и так не поймешь, как он реагирует, не очень радостно улыбается. В общем, вот такую картину на фоне избы я нарисовал, и она прозвучала хорошо, и на выставке была, все... большая картина, я ее так с настроением работал, и она получилась удачной». Единственной художницей, слегка оправдывающей политическую направленность своих работ, оказалась Т. Назаренко, пытавшаяся доказать, что

их смысл был иным, чем тот, который им приписывали. В рассказе чувствуется, что интересует ее скорее удовлетворительный художественный результат, а не общественно значимый.

Есть художники, которые собирают коллекции фотографий, а потом берут нужный материал оттуда, а есть такие, кто нуждается в рисовании эскизов с натуры. К первому типу относится А. В. Запоржин: «Я здесь знаю каждое дерево, которое представляет интерес для художника... Весна, осень — это вот мои любимые времена, когда я на этюдах пропадаю... Ну, моя задача, знаете, была всегда выйти на картину, не просто этюд написать, а выйти на картину-пейзаж, потому что этюд не устраивал как образ, то есть я вот очень хорошо любил природу и чувствовал образ природы, и до сих пор я ишу эти мотивы. Иногда едешь, и вдруг какой-то куст, останавливаешься, и знаешь, что этот куст мне подходит в такую-то картину, я никак не мог решить эту композиционную проблему, я останавливаюсь, ну так как писать сейчас возможности такой нет, я просто снимаю хорошо. Также охота за облаками, небом, то есть мне сейчас моя задача написать... Может быть, это тысячи снимков, но, когда начинаешь просматривать на компьютере, начинаешь понимать, что надо же их скомпоновать, надо соединить, надо влить в этот образ картины и ритмически попасть, и все... Степной край, небо много значит... За 20 дней я написал эту работу, но потратил полгода почти на сбор материалов... Вот этот холст, он был очень мажорно написан, мастихином, плотными такими красками, монументально, я еще не отошел так психологически от витражной техники... Я пишу на одном месте, фактически вот здесь, в районе города, но я наблюдаю жизнь природы, как она меняется из года в год, что-то прибавляется новое, что-то старое отмирает, появляется новая растительность. Год на год не похож, но у меня получается калейдоскоп состояний одних и тех же мест... Я приехал с желанием писать: и холсты заготовил, и скомпоновал. Но так вот уже прошел год и больше, я не могу взяться, потому что все равно меня тянет. Я пишу те места, которые я их хочу усовершенствовать, писать и писать те картины, потому что все больше и больше находится новых каких-то моментов, когда композиция становится более совершенной, образ более лаконичным, более обтекаемым и более содержательной, и меняется композиция. Я уже понимаю, что те картинки, картинки, уже которые написал, они не отвечают моему, внутренней потребности... Я вижу эти куски,

которые надо написать, где-то дожать энергетику, где там не хвати... И задача-то, она все время формирует. Формируется каким образом? Чтобы создать глубину неба, если оно спокойно-ровное, ну, нет планов, как это сделать? Надо создать объем этого дерева настолько, что этот объем создаст то пространство, вот. Ну, на земле легче планы строить. А в то же время, в то же время, смотришь, по образу это, ну, не должно так вписываться мягко. Оно теряет вот ту силу корней жизни, оно должно звучать пятном, может быть, больше. Значит, надо решить как-то с небом вопрос, вот. Надо достичь убедительности. А потом всегда интересно мне: хорошо, вот гений Левитан. Допустим, вроде бы писал легко и как будто бы мало этюдов, и очень короткий отрезок жизни — там некогда было учиться. Но как эти возникали, как эти возникали? Вот сам этот процесс, он чрезвычайно интересный... Вот то же самое в живописи. Это тайна, тайна. Если удалось, допустим, этим и Жуковскому, и Левитану и так энергично и мощно писать, в принципе, вот. Конечно, советское искусство, оно мне очень нравилось, потому что они достигли, э-э, такого высочайшего предела организации красочной массы. Вытащили все из красок, и всю энергетику, всю силу пробовали: и темное через черное писать, и там насыщали и цвет, декоративность, и все. И тогда так же писали и пейзажи, и все, вот. Но, но потом все равно чувствуешь, что где-то срединная такая линия, которая, видимо, не умрет никогда. Это опять возвращаешься к Левитану, начинаешь почему, потому что там не только живопись, а там именно душа, душа, которая вот, без которой вот это, это же вот душа вон в той же степи, вот тех же тропок, которыми я хожу за хлебом и молоком». Упоминается сравнение с музыкальным произведением. Обрывочные формулировки изобилуют согласованием не по форме, а по смыслу. Здесь, как и во многих других исповедях, звучит отсылка к секрету, тайне, чуду, загадке.

Ко второму типу относится А. М. Грицай, который собирал этюды и брал из них по необходимости конкретные детали. Тем не менее и для него важны сверхнаглядные особенности пейзажа: «Я должен вжиться в местность, жить долго, для того чтобы я стал ее чувствовать... Каждый этюд, который я пишу, мне хочется, чтобы это было, ну, как маленькое произведение, написанное в общении с натурой. Не такой, не рабочий этюд, когда знаешь, вот нужно, отношение, там, неба — земли, еще что-нибудь. Обязательно должен иметь какой-то смысл, больше, чем запечатлеть, там, цветовые отношения

или какую-то форму, — все-таки рабочие этюды тоже есть. Но я стремился всегда, чтобы это было пусть маленькое, но законченное... Я придаю большое значение умению писать по воображению... Вот прекрасный художник был Юон. Замечательный. Замечательный художник был Рылов. Знаете, это удивительная какая-то. Причем у него пейзажи какие-то, я бы сказал... Вот если у его современника Бялыницкого-Бируля такие лирические стихи, то у него какая-то баллада в пейзаже». Для Грицяя объяснением творческого метода конкретного живописца является сравнение с формой литературного творчества.

Художник А. В. говорит, что живопись редко производит на него такое впечатление, как стихи, но он может сравнить свое впечатление от портрета Беллини с экстатическим состоянием, подобным тому, что возникает от стихов. И. В. Рыбакова цитирует Репина, говорившего, что нужно добиваться правды, «а когда добьешься правды, тогда добьешься и поэтичности, потому что природа сама по себе — она и несет поэзию».

Обычно очень точно указываются параметры картин — в сантиметрах, руками, глазами. Поскольку каждое произведение искусства очень энергоемкое, размер указывает не только на возможность создать что-то большое, но и на количество физических и духовных сил, которые затрачены, и важно, что в этом масштабе все «держится». Практически имеет также значение, как перевозить картину, например влезает ли она в машину, прицеп или грузовик. Абсолютный размер важен, особенно в современном искусстве, потому что у большой работы есть шанс оказаться в музее, однако это не показатель качества.

Как ни странно, художники редко говорят о цвете: «...бывают работы, в которых нет доминирующего пятна, цветового удара, как у Коро, а вот у Матисса удивительным образом сочетаются красный и зеленый цвета, они не выглядят ассонансом, рвущим ткань картины. У Фалька абсолютно красный, а картина не разваливается... Художник не должен бояться открытого цвета, то есть того, который берешь с палитры, то есть не замешанного, яркого, очевидного, противоположного фузе. Фуза — это хороший способ для трюкачей, которые пытаются выдавать это за живопись, как бы создавая сложный цвет, а честный художник так не делает. Это такая вкусовая живопись, которая, отталкиваясь, например, от старых голландцев, создает псевдоживопись» (А. В.). О красках художники упоминают довольно мало,

поскольку такие беседы свойственны этапу «овладения ремеслом». Об этом говорят, пока учатся, а потом кажется, что другим это неинтересно. Рисуя, художники помнят о составе красок, об их происхождении (когда краски изготавливались из натуральных элементов, эти природные вещества как бы переходили в ткань холста).

Об эволюции своего отношения к изображаемому говорит А. Р.: «Сам факт, что что-то мелко нарисовано, восторга не вызывал, а гравюры, в частности Фаворского, производили сильное впечатление. Было непонятно, как это сделано, но казалось, что возможно к этому приблизиться. Нельзя ставить перед собой цель научиться рисовать пейзаж вообще, а нужно в каждом конкретном случае решать множество задач одна поверх другой. Тут тебе надо за короткое время определить, для чего ты это делаешь, что это за общее такое, там, настроение или цветовая ситуация, и как-то эти все пропорции схватить, и расположить это на листе или холсте, и определить, что ли, технику вот этого, как двигаться, разные есть, так сказать, способы краски наложить, от фонов двигаться вперед или наоборот. В общем, ты должен массу всего решить, и как-то это все сделать одновременно. Практические нерасчлняемые какие-то вещи на последовательные этапы... Когда учился рисовать с натуры, мне казалась, в общем, некоторым чудом вот эта возможность, некое пространство, глубокое, с какими-то объемами, формами в нем, с людьми, с предметами — все это передать на клочке бумаги или холсте, мне это казалось некоторым чудом, которое так просто не дается, хотелось, чтобы давалось, хотелось это дело освоить, туда входят десятки разных совершенно задач. Никакой особенной идеи передать свои чувства или такое какое-то отдельное содержание — так вот я не формулировал, по-моему. Потом, когда сама задача передачи форм и объемов в пространстве поддалась, стало понятно, как это делать, это сильно изменило отношение к работе. Тогда стало интересно делать только то, что мне существенно, образ. По-русски это подходящее слово. Это образ, который сам за себя единомоментно все говорит. Это и настроение, и состояние, и ситуация, отношение, и с этим связано, там, колорит, все на свете, все сразу. Это было трудно найти, если на первом этапе выбор натуры был довольно легкий, мне казалось, что все годится, то вот тут, такой вот образ как бы найти в натуре, чтобы он просился на картинку, стало довольно сложно. Долго ходил, искал всегда. Никак не мог найти. Иногда и не находил. Забегая вперед, могу сказать,

что сейчас я вообще потерял к этому интерес, потому что мне вообще не очень интересно изобразить такое, что уже есть. У меня есть впечатление, что просто изобразить я могу все что угодно. Это не задача — просто изобразить на плоскости. Значит, это должно быть что-то совсем еще другое, какая-то задача за пределами той задачи, ради чего я это делаю, тогда становится интересно. Ведь так много энергии тратится на эту работу, что, чтобы это вообще делать, чтобы собраться с силами, этим заняться, должно очень хотеться, это значит, должно оказываться очень большое сопротивление, значит, это должно не получаться. Не должно быть понятно, как это сделать. Если понятно — то откуда же интерес возьмется». Такое описание отражает высокую степень ретроспективной рефлексии и говорит о сочетании задач, неподвластных словесной формулировке, с решаемыми в вербальном плане. Как и в рассказе других художников, много дейктических слов типа *там, вот, вон*, но непонятно, больше ли их у художников, чем у других людей. Осознание собственного развития идет от потребности совершенствоваться и для многих оказывается составной частью творчества.

Для собеседников естественными становятся размышления о смысле жизни и философия. М. А. Кирильчук говорит, что задача творчества — «человека вытянуть из как бы суеты и обратиться с этим к прекрасному вечному... Вот это вот я сделаю так, что люди посмотрят — у них оттаает душа. Вот они посмотрят — не будут драться, как сейчас происходит. Они будут добрее, они будут выше, чище». С точки зрения А. И. Часовских, «в живописи есть духовная энергия». Иными словами, объяснять визуальность требуется при помощи терминологии из других сфер знания, искусства, науки или просто жизни.

О переменах в отношении к сути творчества говорит В. Н. Софронов. Он считает, что есть два типа художников: как одновременно бывший и ученым Леонардо да Винчи и как эмоциональный и иррациональный Ван Гог, а сам он перешел от первого ко второму: «Ну, вначале, может быть, все так мечтали о какой-то миссии там, э-э, что должен вот создать человек такую нравоучительную картину там. Ну, может быть. Это очень здорово, как сделал Александр Иванов, да? “Явление Христа народу”. И многие вот начинают с этим, с таким чувством. Надо делать, да? Сейчас я вот ближе, да, ну все-таки художник, все говорят между собой, что все они должны быть разные, это очень важно. Я хочу сейчас, чтобы было в моей работе ощущение

радости и наслаждения от того, что я ее делаю... Я, э-э, ну как бы не лукавлю, и не лицемерю, и не говорю, что вот, как это должно кому-то понравиться... Тогда это искренне... Понимаете, я могу поделиться только настоящим со зрителем. Ну, искусство для меня — это делиться. Я даю что-то. В этом смысл искусства, да?»

Художников интересует реакция на их творчество. Шаржист А. В. Лазарев сообщает: «Когда я рисую на праздниках, в основном народ, конечно, радуется и благодарит, всем нравится, потому что все равно рисуем с комплиментом, все равно... Да и вообще, ты знаешь, он такой, немножко слишком быстрый, на самом деле он без комплимента. Мужиков мы, мужчин, не комплиментируем... Я не рисую улыбку с зубами, я рисую именно характер». Он в молодости рисовал пейзажи: «Тогда жил вот этими цветами вот, этими фактурами, перетеками вот этими, а сейчас уже живешь другим и уже так не получится».

Зритель может оценить выставку или часть выставки в целом, подчас не вникая в каждую отдельную картинку. В этом общем впечатлении важна целостность, при которой картинки (так часто называют художники свои вещи, даже если они огромной величины), соревнуясь или споря, могут погубить или поддержать друг друга. Сосед может забить соседа большей яркостью и силой, даже просто форматом. Авторское эго не переносит, когда работу не видят, и не хочет находиться в чужой тени. Могут быть важны соображения человеческого или этического характера, когда с одними быть рядом приятно и лестно, а с другими не хочется, потому что их презируют и ненавидят. Вспоминают, как картина висела на выставке, где она находится сейчас, в какой обстановке, подчеркивают ли «соседи» ее достоинства и недостатки. Она должна быть правильно освещена, чтобы к ней можно было удобно подойти, чтобы она не бликовала, чтобы рама не отбрасывала тень (потому что это съедает часть работы и нарушает соразмерность), чтобы окно не отражалось в стекле. Обидно, когда экспозиция уничтожает результат многодневного труда.

Специфика описания двойного восприятия — объекта и картины — у художников, видимо, связана с тем особым профессиональным опытом, который они накапливают в результате многократного взаимодействия с трехмерным объектом при переносе некоторых его перцептивных признаков в двухмерное пространство. Речь, протекающая во времени, дополняет живопись четвертым измерением.



Результаты собственной перцепции сравниваются с итогами восприятия зрителей и могут как совпадать, так и диссонировать друг с другом. Возвращаясь к положению о пути художника как к решению задачи, равносильной смыслу жизни (создания собственного наглядного, доступного восприятию другими людьми мира), понимаем, что здесь неизбежны временные разочарования, пересмотр позиций, смена парадигмы и т. п., но и удовлетворенность от наличия этого другого мира.

#### 4. Заключение

Л. К. Чуковская в одном из своих писем Л. Пантелееву размышляет: «Я подивилась тому — слушая речи, — насколько художники говорят искреннее, проще, ярче, гораздо менее трафаретно, чем в соответствующих случаях казенные писатели» [Пантелеев, Чуковская 2011: 378]. С этим стоит согласиться. Мышление в зрительных образах и словесное рассуждение взаимосвязаны. В каком-то смысле это подобно тому, как пространство описывается через время, а время — через пространство, а время и пространство вместе применяются для описания значимости той или иной личности [Арутюнова, Янко (ред.) 1997].

Описание перцепции окружающего мира бесконечно, поэтому невозможно перечислить все выявленные зримые подробности, а перечисляемые компоненты вызывают в памяти разнообразные ассоциации. Восприятие не ограничивается чистой визуальностью, оно всегда вызывает сонм эмоций, отсылок к прежнему опыту и перекликается с уже виденным и прочувствованным. Художники не забывают свою принадлежность к определенной школе, которая сказывается на их убеждениях — профессиональных и человеческих. Рассказывая о своем жизненном пути, они часто упоминают сходные пункты становления собственной личности (момент обнаружения способности к рисованию, мучительную борьбу с материальностью при отражении видимого, духовного и душевного, обстоятельства показа произведений публике, самооценку и пр.). Подчеркивают, что готовое произведение свидетельствует о моральных качествах художника. Визуальность предполагает описание объективных, вещественных

свойств совместно и параллельно с извлечением слов для описания внутренних переживаний. Говоря о свободе и тайном чуде творчества, мастера не считают, что нужно сообщать, каким образом они решили задачу, но могут поделиться историей и условиями создания предмета искусства. Создатель способен перечислить детали, но о приемах рисования может сказать только ученикам или тогда, когда рассуждает о чужих работах. Видимо, нет объективной реальности ни в окружающем мире, ни в его описании, ни в отражающих восприятие работах.

В современном ориентированном на визуальное восприятие мире, как представляется, даже в обычной коммуникации говорящий все чаще призывает слушающего вызвать в воображении зримый образ того, о чем говорится, привлекая его внимание отсылками к процессу зрительного восприятия в той или иной грамматической форме. Восприятие слушающим говорящего, особенно если это художник, вероятно, не может быть точным, но чем больше наглядных элементов оно в себе содержит, тем точнее строится слушающим перцептивный образ, существующий в сознании говорящего. Можно предположить, что в дальнейшем детальное описание «картинки» в отсутствие материального изображения будет приобретать все большее значение. Если же в будущем коммуникация все чаще будет включать наглядную составляющую, то вполне вероятно, что приобретут значение этическая и эстетическая оценки изображения.

УДК 80/81  
ББК 81.2-2  
П 78

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований  
по проекту № 20-112-00151, не подлежит продаже



Ред. коллегия:

В. В. Казаковская (ответственный редактор),  
М. Д. Воейкова (ответственный редактор), М. Я. Дымарский, С. В. Краснощекова  
(технический редактор), М. А. Овсянникова (ответственный секретарь),  
П. А. Оскольская (ответственный секретарь),  
Д. Н. Сатюкова (технический редактор), А. Ю. Урманчиева

Авторы:

А. В. Бондарко, М. Д. Воейкова, Е. Р. Добрушина, М. Я. Дымарский,  
В. В. Казаковская, И. М. Кобозева, И. П. Матханова, А. Мустайоки,  
И. В. Недялков, М. А. Овсянникова, Н. К. Онипенко, Е. Ю. Протасова,  
А. Ю. Урманчиева, А. В. Циммерлинг, Т. Е. Янко

П 78 Проблемы функциональной грамматики. Отношение к говорящему  
в семантике грамматических категорий / Отв. ред. В. В. Казаковская,  
М. Д. Воейкова. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. — 484 с.

ISBN 978-5-907290-32-7

Коллективная монография продолжает серию «Проблемы функциональной грамматики», задуманную Александром Владимировичем Бондарко и осуществлявшуюся в течение многих лет под его руководством. Тема этого тома была предложена им и разрабатывалась по его плану и замыслу. Как и предшествующие тома серии, он содержит ряд глав, посвященных грамматическому описанию русского языка в синхронии и диахронии, а также затрагивает типологические и онтогенетические аспекты обсуждаемой проблематики. Основное внимание авторов направлено на анализ речевых реализаций отношения говорящего в семантике грамматических категорий, их дискурсивные и текстовые функции. Книга подготовлена в Отделе теории грамматики Института лингвистических исследований РАН (Санкт-Петербург) и предназначена для широкого круга лингвистов, интересующихся теорией и методологией грамматических исследований. В написании монографии принимали участие специалисты из Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска и Хельсинки.

The monograph is the next volume of «Problems of Functional grammar» series, which was designed by Alexander Bondarko and created under his guidance. He proposed the subject of the last volume, and the chapters have been developed according to his plan. As it was in the previous volumes, this book describes the Russian grammar in synchrony and diachrony and discusses the problem's typological and ontogenetic aspects. The main attention is paid to the speech realization of a speaker's attitude in the semantics of various grammar categories, as well as to their discourse and text functions. The book was edited by the Department of Theory of Grammar at the Institute for Linguistic Studies RAS (Saint Petersburg). It will appeal to all kind of linguists interested in the theory and methodology of grammar research. The authors of the chapters include scholars from Moscow, Saint Petersburg, Novosibirsk and Helsinki.

ISBN 978-5-907290-32-7



9 785907 290327 >

УДК 80/81  
ББК 81.2-2

© Коллектив авторов, 2020  
© Издательский Дом ЯСК, 2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ( <i>М. Д. Воейкова, В. В. Казаковская</i> ) . . . . .	5
--	---

<b>Введение.</b> Элементы интенциональности в сфере грамматической семантики ( <i>А. В. Бондарко</i> ) . . . . .	13
---	----

### **I. ГЛАГОЛЬНЫЕ КЛАССЫ И КАТЕГОРИИ . . . . . 23**

Глава I. Автореферентность и классы предикативных слов ( <i>А. В. Циммерлинг</i> ) . . . . .	23
---	----

Глава II. Почему говорящий прибегает к «стихийным конструкциям»? ( <i>А. Мустайоки</i> ) . . . . .	59
---	----

Глава III. Временные отношения в конструкциях с возвратными глаголами мышления ( <i>М. А. Овсянникова</i> ) . . . . .	87
--	----

Глава IV. Выбор формы вида в сослагательном наклонении и интенции говорящего ( <i>М. Д. Воейкова</i> ) . . . . .	119
---	-----

Глава V. Эвенкийские глагольные формы, выражающие значения потенциальности (в сопоставлении с другими тунгусо-маньчжурскими языками) ( <i>И. В. Недялков</i> ) . . . . .	149
--	-----

Глава VI. Плюсквамперфекты с аористом и имперфектом вспомогательного глагола в Галицкой, Волынской и Суздальской летописях ( <i>А. Ю. Урманчиева</i> ) . . . . .	167
--	-----

### **II. МОДУСНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ СЕМАНТИКИ**

#### **ВЫСКАЗЫВАНИЯ . . . . . 191**

Глава VII. Коммуникативная структура как отражение точки зрения говорящего ( <i>Т. Е. Янко</i> ) . . . . .	191
---	-----

Глава VIII. Переспрос как периферия коммуникативно- грамматической категории вопросительности: семантика и средства выражения в русском языке ( <i>И. М. Кобозева</i> ) . . . . .	223
---	-----

Глава IX. Грамматика точки зрения: вводно-модальные слова в речи взрослых и детей ( <i>В. В. Казаковская, Н. К. Ониненко</i> ) . . .	246
---	-----

Глава X. Говорящий и семантико-прагматический интерфейс высказывания ( <i>М. Я. Дымарский</i> ) . . . . .	289
--	-----

### **III. КВАЛИТАТИВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОЙ СЕМАНТИКИ**

<b>ВЫСКАЗЫВАНИЯ</b> . . . . .	321
-------------------------------	-----

Глава XI. Компаратив слов категории состояния: функционирование морфологической категории с переменной актуализационной значимостью ( <i>И. П. Матханова</i> ) . . . . .	321
--	-----

Глава XII. Краткие прилагательные цвета: опыт корпусного анализа ( <i>Е. Р. Добрушина</i> ) . . . . .	356
--	-----

Глава XIII. Видимое и сказанное: лексический выбор и сочетаемость ( <i>Е. Ю. Протасова</i> ) . . . . .	396
---	-----

Список использованной литературы . . . . .	421
--	-----

Предметный указатель . . . . .	451
--------------------------------	-----

Именной указатель . . . . .	466
-----------------------------	-----

Summaries . . . . .	475
---------------------	-----

Contents . . . . .	483
--------------------	-----